

# Els orígens del concepte de barroc musical hispànic, a l'entorn del centenari de l'Institut d'Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol

Francesc Bonastre i Bertran

Universitat Autònoma de Barcelona  
fslbb@telefonica.net

## Resum

La nova ciència musicològica sorgida a les universitats alemanyes a la segona meitat del segle XIX posseeix un singular arrelament a Catalunya per la tasca exemplar duta a terme per Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969) i Miquel Querol (1912-2002); tots ells, lligats per la relació mestre-deixeble, es relacionen estretament amb l'Institut d'Estudis Catalans, fundat el 1907, i el seu testimoni suposa gairebé un segle i mig de presència ininterrompuda d'estudiosos catalans a les altes instàncies de la musicologia internacional. L'aportació de Felip Pedrell al barroc musical hispànic el trobem al *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació* (1908-1909), en què dona a conèixer més d'un centenar de compositors barrocs, amb judicis i notes crítiques molt interessants sobre les seves obres; també al *Teatro lírico español anterior al segle XIX*, i l'*Antología de organistas clásicos españoles de los s. XVI-XVIII* (1897), com també a la sèrie «Músichs vells de la terra», publicada a la *Revista Musical Catalana* (1904-1910). Anglès dugué a terme les intuïcions de Pedrell; tot i que, pel caire dels seus estudis a les universitats alemanyes, es dedicà fonamentalment a l'edat mitjana i al Renaixement, la seva aportació al barroc fou important, especialment en l'inici de les *Opera Omnia* de Joan Cabanilles (1644-1712) i Joan Pau Pujol (1571-1625). Miquel Querol forma part, juntament amb Manfred Bukofzer i Susanne Clercx-Lejeune, de la trinitat de musicòlegs que atorguen al barroc un tractament autònom i fonamentat amb criteris objectius. Les sis monografies de Querol a l'entorn del barroc musical hispànic (1970-1988) constitueixen l'eix fonamental per a l'estudi d'una època fins llavors mal compresa.

**Paraules clau:** barroc espanyol, arxius musicals, música teatral dels segles XVII i XVIII, música vocal litúrgica, música organística del barroc.

**Resumen.** *Los orígenes del concepto de barroco musical hispánico, en torno al centenario de l'Institut d'Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol*

La nueva ciencia musicológica, surgida de las universidades alemanas en la segunda mitad del siglo XIX, posee una singular importancia en Cataluña por la labor ejemplar llevada a cabo por Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969) y Miquel Querol (1912-2002); todos ellos, unidos por el vínculo de la relación maestro-discípulo, se relacionan estrechamente con el *Institut d'Estudis Catalans*, fundado en 1907; su testimonio supuso la presencia ininterrompida, durante casi un siglo y medio, de la musicología catalana en las

altas instancias de la musicología internacional. La aportación de Felip Pedrell al barroco musical aparece en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1908-1909), desde donde da a conocer más de un centenar de compositores barrocos españoles, con juicios críticos sobre su obra; también en el *Teatro Español anterior al siglo XIX* (1897-1898), en la *Antología de organistas clásicos españoles de los siglos XVI-XVIII* (1897), y en la serie *Músichs vells de la terra*, publicada en la *Revista Musical Catalana* (1904-1910). Higiní Anglès, aunque por su formación clásica en las universidades alemanas tuvo una dedicación formal a la música medieval y renacentista, desarrolló un importante papel en el estudio del barroco hispánico, por su aportación al inicio de las *Opera Omnia* de Joan Cabanilles (1644-1712) y de Joan Pujol (1571-1625). Miquel Querol forma parte, junto con Manfred Bukofzer y Susanne Clerx, de la trinidad musicológica internacional que otorgó al barroco musical un tratamiento autónomo y fundado con criterios objetivos. Sus seis monografías entorno al barroco musical hispánico (1970-1988) constituyen el eje fundamental para el estudio de una época hasta entonces mal comprendida.

**Palabras clave:** barroco español, archivos musicales, música teatral de los siglos XVII y XVIII, música vocal litúrgica, música organística del barroco.

**Résumé.** *Les origines du concept de musique baroque hispanique, autour du centenaire de l'Institut d'Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol*

La nouvelle science de la musicologie, apparue dans les universités allemandes au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, prend une remarquable importance en Catalogne grâce aux efforts exemplaires de Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969) et Miquel Querol (1912-2002); tous ceux qui, unis par le lien de la relation maître et disciple, sont étroitement liés avec l'*Institut d'Estudis Catalans*, fondé en 1907; leur témoignage signifie la présence sans interruption pendant presque un siècle et demi, de la musicologie catalane dans les hautes sphères de la musicologie internationale. L'apport de Felip Pedrell au baroque musical apparaît dans le *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1908-1909), où il fait connaître plus d'une centaine de compositeurs baroques espagnols, avec des jugements critiques sur leur oeuvre; ainsi que dans le *Théâtre Español anterior al siglo XIX* (1897-1898), dans l'*Antología de organistas clásicos españoles de los siglos XVI-XVIII* (1897), et dans la série *Músichs vells de la terra*, publiée dans la *Revista Musical Catalana* (1904-1910). Higiní Anglès, bien qu'il se consacra, à cause de sa formation classique dans les universités allemandes, à l'aspect formel de la musique médiévale et de la Renaissance, joua un rôle important dans l'étude du baroque hispanique grâce à son apport au début des *Opera Omnia* de Joan Cabanilles (1644-1712) et de Joan Pujol (1571-1625). Miquel Querol fait partie, à côté de Manfred Bukofzer et de Susanne Clerx, de la trinité musicologique internationale qui donna au baroque musical un traitement autonome fondé sur des critères objectifs. Ses six monographies sur le baroque musical hispanique (1970-1988) constituent un axe fondamental pour l'étude d'une époque jusqu'alors mal comprise.

**Mots clé:** baroque espagnol, archives musicales, musique théâtrale des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, musique vocale liturgique, musique d'orgue du baroque.

**Abstract.** *The origins of the concept of the Hispanic musical baroque in the context of the centenary of the Institute of Catalan Studies: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol*

The new science of musicology, emerging from German universities in the second half of the XIX century, has a unique importance in Catalonia due to the exemplary work carried out by Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969) and Miquel Querol (1912-

2002). All of these, linked by their teacher-pupil relationships, have close ties with the *Institut d'Estudis Catalans*, founded in 1907. They are testimony to the uninterrupted presence, for nearly a century and a half, of Catalan musicology in the most elite examples of international musicology. Felip Pedrell's contribution to musical baroque appears in the *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1908-1909), which introduces more than one hundred Spanish baroque composers, with critical opinions of their work; also in the *Teatro Español anterior al siglo XIX* (1897-1898), the *Antología de organistas clásicos españoles de los siglos XVI-XVIII* (1897), and the *Músichs vells de la terra* series, published in the *Revista Musical Catalana* (1904-1910). Higiní Anglès, although strictly dedicated to medieval and renaissance music due to his classical training in German universities, played an important role in the study of the Hispanic baroque with his contribution to the beginning of the *Opera Omnia* by Joan Cabanilles (1644-1712) and Joan Pujol (1571-1625). Miquel Querol, together with Manfred Bukofzer and Susanne Clerx, forms part of the international musicology trinity that allowed musical baroque to become an entity in its own right and one based on objective viewpoints. His six monographs that focus on the Hispanic musical baroque (1970-1988) are an essential and fundamental part of the study of an époque up to then misunderstood.

**Key words:** Spanish baroque, music archives, theatre music from the XVII and XVIII centuries, liturgical vocal music, baroque organ music.

**Zusammenfassung.** *Die Ursprünge der Auffassung von einem hispanischen musikalischen Barock, anlässlich des hundertjährigen Bestehens des Instituts d'Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès und Miquel Querol*

Die neue Musikwissenschaft, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den deutschen Universitäten aufkam, hat in Katalonien eine einzigartige Bedeutung für die beispielhafte Arbeit von Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969) und Miquel Querol (1912-2002). Vereint durch das Band der Meister-Schüler-Beziehung standen sie in engem Zusammenhang mit dem *Institut d'Estudis Catalans*, welches 1907 gegründet wurde. Ihren Forschungsergebnissen verdankt die katalanische Musikwissenschaft ihre über 150 Jahre andauernde Präsenz auf höchster Ebene der internationalen Musikwissenschaft. Der Beitrag Felip Pedrells zur barocken Musik erschien in *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1908-1909), das über einhundert spanische Komponisten des Barocks mit kritischen Meinungen über ihr Werk enthält, sowie im *Teatro Español anterior al siglo XIX* (1897-1898), in der *Antología de organistas clásicos españoles de los siglos XVI-XVIII* (1897) und in der Serie *Músichs vells de la terra*, die in der *Revista Musical Catalana* (1904-1910) veröffentlicht wurde. Higiní Anglès, der durch seine klassische Ausbildung an den deutschen Universitäten ein formelles Engagement für mittelalterliche und Renaissancemusik hatte, entwickelte durch seinen Beitrag zu den *Opera Omnia* von Joan Cabanilles (1644-1712) und Joan Pujol (1571-1625) trotzdem eine wichtige Rolle in der Studie des spanischen Barocks. Miquel Querol war zusammen mit Manfred Bukofzer und Susanne Clerx Teil der internationalen Dreieinigkeit der Musikwissenschaft, die der Barockmusik eine eigenständige und auf objektiven Kriterien begründete Behandlung gewährte. Ihre sechs Monographien zur spanischen Barockmusik (1970-1988) bilden die Basis für das Studium einer bis dahin missverstandenen Epoche.

**Schlüsselwörter:** spanischer Barock, Musikarchive, Theaternmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, liturgische Vokalmusik, Orgelmusik des Barocks.

El concepte de barroc musical és, bàsicament, el resultat de l'anàlisi científica dels investigadors i musicòlegs de mitjan segle XX. De fet, els estudiosos d'aquesta època de la música, hem estat sempre d'acord que, partint d'un préstec assagístic provinent de l'àmbit de la història de l'art, i treballat a les universitats alemanyes on sorgí la musicologia, a la segona meitat del segle XIX, aparegueren les primeres aportacions degudes sobretot a August W. Ambros (1882)<sup>1</sup>, Cornelius Gurlitt (1887)<sup>2</sup>, Heinrich Wölfflin (1888)<sup>3</sup>, Hugo Riemann (1911)<sup>4</sup>, Guido Adler<sup>5</sup>, i especialment, Robert Haas (1928)<sup>6</sup>.

Però la veritable estructuració dels estudis sobre el barroc musical considerat des de la seva pròpia perspectiva, i no depenent de les constants artístiques i literàries, no arriba fins al 1947, amb la publicació fonamental de Manfred Bukofzer<sup>7</sup>, el qual establí les instàncies cronològiques, artístiques i conceptuals que formaven part de la personalitat pròpia d'aquest estil musical; l'aportació de Susanne Clercx el 1948<sup>8</sup>, contribuï a cisellar-ne els elements estètics i a fixar els contorns de la seva identitat.

Aquesta lenta aproximació al tractament autònom del barroc comptà amb pocs estudiosos de les contrades mediterrànies; només Benedetto Croce<sup>9</sup>, i Andrea della Corte<sup>10</sup> van fer contribucions significatives per a l'estudi d'aquesta important època de la cultura musical europea.

## 1. Felip Pedrell

Per això sorprèn que Felip Pedrell, en el seu manifest *Por Nuestra Música* publicat el 1891<sup>11</sup>, ens parli de la *Camerata fiorentina* del comte Giovanni Bardi<sup>12</sup>, veritable gresol del barroc musical, a través de la novetat del recitativo —*cosa mezzana*, segons deia Jacopo Peri al pròleg de la seva *Euridice*— i el joc encerclat dels procediments retòrics aplicats a la música<sup>13</sup>.

La citació de la *Camerata fiorentina* i el text adduït de *Le Nuove Musiche* de Caccini són emprats pel mestre tortosí com a element assenyalador en el

1. *Geschichte der Musik*. Leipzig, 1882; rev. 1911.

2. *Geschichte des Barockstile in Italien*. Stuttgart, 1887.

3. *Renaissance und Barock*, 1888; i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Munic, 1915.

4. *Handbuch der Musikgeschichte*, 1911.

5. *Handbuch der Musikgeschichte*, 1924, rev. 1930.

6. *Die Musik des Barocks*. Potsdam, 1928.

7. *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. Nova York, 1947.

8. *Le Baroque et la Musique: essai d'esthétique musicale*. Brussel·les, 1948.

9. *Storia della età barocca in Italia*. Bari, 1929.

10. «Il Barocco e la musica», *Ra M VI* (1933), 253.

11. PEDRELL, F. *Por Nuestra Música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional, motivadas por la Trilogía (Tres cuadros y un Prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que subscribe, y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Henrich y C<sup>a</sup>, 1891.

12. La cita pedrelliana de la *Camerata fiorentina* prové de *Le Nuove Musiche* de Giulio Caccini, publicada a Florència el 1602.

13. *Id.*, op. cit., p. 14-16.

camí de la seva recerca de l'accent nacional a la música dels pobles: una altra consideració esdevindria esbiaixada, certament; però Pedrell és el primer dels músics hispànics de la seva generació que esmenta aquesta font d'allò que avui entenem com a inici del barroc musical a Europa. L'esmenta emperò, com a element dialèctic i no pas com a fruit de la recerca històrica o acotació musicològica; el comentari de Caccini —que, tanmateix és el primer a deixar constància escrita de l'existència de la *Camerata*, el 1602— fa referència a la unió entre text i música:

[...] che non lasciando bene intendersi le parole, guasta in concetto ed il verso, ora allungando ed ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia<sup>14</sup>.

Per a Pedrell, el conflicte entre text i música se supera en el drama, entès com a entitat superior en la qual es configura el nou ideari de l'òpera; tant el dels primers testimonis dels compositors de la segona etapa de la *Camerata* (Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini), com el de la coetaneïtat la segona meitat del segle XIX, en la qual viu Pedrell. Per això, a una mateixa consideració li és atorgada, en la formulació pedrelliana, un doble valor:

[...] pretendiendo la noble *Camerata* de Juan Bardi acentuar y vivificar la palabra, enlazar inseparablemente el drama y la música y fundir el elemento poético y el musical para obtener la compenetración íntima de ambos elementos, persiguió allá en el último albor del siglo XVI los mismos ideales que nuestra generación ha perseguido<sup>15</sup>.

I allí mateix, en el testimoni de la *Camerata*, hi veu el pròleg necessari, o antecedent «familiar» de la seva pròpia recerca, orientada a una altra consideració, però que manté vigents els elements estructurals en què s'hi suporta. Pedrell pensa, lògicament en l'òpera «nacional», en la recerca de la pròpia veu a través dels elements de la cançó tradicional, connectada amb la tècnica compositiva contemporània.

Per això esmenta, en el seu comentari de *Le Nuove Musiche* de G. Caccini,

[...] lo que es más de notar, que en la aparición de la fórmula típica de la cantinela moderna, surgiendo espontánea, aunque con toda la rigidez arcaica que es de comprender, tuvieron el valor de confesar y de predicar con el ejemplo, que la música geométrica no entraba allí para nada, pues, lo desbarataba todo tratando de acomodarse á las exigencias del contrapunto<sup>16</sup>.

Amb aquest comentari es refereix a la creació del *recitativo*, veritable element trencador de la *Camerata fiorentina*, i que Pedrell connecta dialècticament amb l'element melòdic, en contraposició al teixit contrapuntístic propi de

14. Extret de *Le Nuove Musiche* de Caccini, i citat a PEDRELL, F. *Op. cit.* p. 15.

15. PEDRELL, F. *Op. cit.*, p. 15.

16. *Id.*, *Ibid.*

la música renaixentista. Allò que anomena *cantinelas modernas* és justament l'element que emprà per justificar la seva metodologia compositiva a la recerca de l'accent propi.

No sabem quan pogué llegir i estudiar el tractat de Giulio Caccini; molt possiblement durant la seva segona estada a Roma, entre el novembre de 1876 i mitjan 1877<sup>17</sup>. Allí, com és sabut, Pedrell treballà sistemàticament en la bibliografia fonamental de l'àmbit musicològic, de la mà del responsable de la Biblioteca Vaticana, Mons. Dupanloup<sup>18</sup>. Segons el testimoni del mateix mestre, aquest sojorn romà constituí un viatge interior:

Y al llegar por segunda vez a Roma, me encerré en las bibliotecas; huí de los teatros de ópera, que me producían hastío invencible; refugiéme en los dramáticos en los cuales, oyendo á la Marini, á la Tessler, á la Pía Marchi, à Ceresa, etc., aprendía cosas literarias más substanciosas; evité cultivar relaciones, especialmente con músicos, porque con sus preocupaciones militantes me distraían de mis estudios.<sup>19</sup>

Aquests estudis el menen als fonaments culturals relacionats amb la música:

Trazado mi plan de estudios que, siguiendo el consejo de monseñor Dupanloup, realizaba con la pluma en la mano, estudié las principales literaturas europeas, la historia y la estética de la música, principalmente la ilustración monográfica consagrada á estas ramas científicas, las creaciones musicales de todas las épocas, deteniéndome mucho en las del siglo XVI, teniendo como tenía á mano gran documentación en la Biblioteca Vaticana; preocupábame, también, el estudio del folklore internacional, que no pude realizar más que someramente, porque no había tomado entonces tal estudio los vuelos que tomó después. Terminadas las horas de estudio en las bibliotecas, ampliaba de memoria en casa las notas redactadas a la vista del libro...<sup>20</sup>

I fineix el seu parer sobre aquest aprenentatge emprant una frase del seu amic, estudiós de la literatura i del teatre, Josep Yxart:

[...] un trabajo reposado de asimilaciones y análisis del que colecciona, investiga y dispone de materiales<sup>21</sup>.

El poeta Magí Morera i Gálcia, que coincidí amb Pedrell en aquesta estada romana, comenta la tasca de recerca efectuada:

17. Pedrell fou guardonat amb una beca d'estudis, atorgada per les diputacions de Tarragona i de Girona, com a conseqüència de la carta oberta que Joan Casamitjana i Marià Obiols publicaren en *La Independencia*, el 28 d'abril de 1875, arran de l'estrena de l'òpera *Quasimodo* de Pedrell al Teatre del Liceu, el 20 d'abril de l'esmentat any. Amb aquesta beca pogué traslladar-se París i a Roma, posant-se al dia de la realitat musical d'aquells països. Cf. PEDRELL, F. *Jornadas de Arte*. París: Ed. Ollendorf, 1911, p. 81-83.

18. BONASTRE, F. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona, 1977, p. 31.

19. PEDRELL, F. *Jornadas de Arte*. París: Ed. Ollendorf, 1911, p. 103.

20. *Id.*, *Ibid.*, p. 103-104.

21. PEDRELL, F. *Op. cit.*, p. 104.

Yo creo que ni en Roma ni en París no creció ni un dedo como músico, en lo vulgar del concepto. Cultivó más los archivos y la meditación solitaria que las salas de audición y los *maestros*, y de ahí la intensidad de su labor, que no se perdía en derivados, sino que se iba acaudalando y acendrando. Fuera de ella nada le sabía a nada, sino a tristeza ante los rigores del esquivo ambiente, o a melancolías de desterrado, o a estímulo para las rebeldías de una voluntad indomable y concentrada.<sup>22</sup>

\* \* \*

El següent contacte de Pedrell amb el barroc musical ho serà amb la verent hispànica. Fou, en certa manera, el resultat de les seves contínues recerques al voltant de la música del passat, en la qual s'immergí des de la seva estada a Roma el 1877; hi hagué, emperò, un altre motiu: el seu trasllat a Madrid l'octubre de 1894, atret per dues raons fonamentals: la possibilitat de l'estrena de la seva òpera *Els Pirineus*, i la promesa d'una càtedra al Real Conservatorio de Madrid. Quant al primer, tenia esperances fundades en l'estrena d'aquesta obra, fonamental per a tota la música hispànica del tombant del segle, perquè havia obtingut el premi del Teatro Real, que consistia en una quantitat econòmica suficient per a la còpia dels materials d'orquestra, i el contracte d'una representació a l'esmentat teatre. I pel que fa a la càtedra, fou degut a la vacant produïda pel decés del mestre Mariano Vázquez (1831-1894), compositor i director, que el 1891 havia dirigit la *Marxa de la Coronació* de Pedrell, dedicada a Frederic Mistral. Gràcies als bons oficis de Gabriel Rodríguez, Pedrell succeí Mariano Vázquez al Conservatori, el gener de 1895, i a la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando el mateix any<sup>23</sup>. La classe encomanada a Pedrell en el Conservatori era la de conjunt vocal:

Mi clase estaba destinada a la enseñanza de conjunto vocal, es decir, a conjuntar voces que no existían, o que no estaban formadas para conjuntar, dados los pocos años de los asistentes, por otra parte poco dispuestos, en su mayoría, a otra clase de estudios que no fuesen el consabido pianoteo.<sup>24</sup>

Fruit de la seva activitat en aquesta institució, foren les nombroses transcripcions de música vocal —i també d'instrumental—, bàsicament dels segles XVI-XVIII, que molt possiblement estigueren relacionades amb la important activitat de publicacions pedrellianes sobre la música hispànica d'aquesta època (especialment cal destacar la col·lecció *Hispaniæ Schola Musica Sacra*)<sup>25</sup>, amb una preponderància de la música del segle XVI, però també amb interessants contactes i estudis amb la del XVII i àdhuc del XVIII, que mostrem ara.

22. MORERA i GALÍCIA, M. «Entre amigos», a *Escritos heortásticos*. Tortosa, 1911, p. 219.

23. El seu ingrés esdevingué el 10 de març de 1895, amb un discurs dedicat a Antonio de Cabezón. Fou contestat, en nom de la Corporació, per Ildefonso Jimeno de Lerma.

24. PEDRELL, F. *Orientaciones*. París: Ed. Ollendorf, 1911, p. 66.

25. Vuit volums, apareguts entre 1894-1896: I, Cristóbal Morales; II, Francisco Guerrero; III i IV, Antonio de Cabezón, V., Ginés Pérez; VI, *Psalmodia modulata*, amb obres de Tomás de Santa María, F. Guerrero, Tomás L. de Victoria i Francisco Ceballos; VII i VIII, A. de Cabezón. Barcelona: Ed. Joan B. Pujol.

Destaquem, en aquest aspecte, les transcripcions d'obres vocals de compositors del barroc, recollides en el catàleg que Higiní Anglès realitzà del fons Pedrell i que publicà el 1920, encara en vida del mestre<sup>26</sup>: Juan Ruiz de Robledo (ca. 1585-1652), 68 composicions policorals (*Missas, Psalmos, Magnificats, Motetes y otras cosas tocantes al culto divino*)<sup>27</sup>; de Sebastián López de Velasco (1584-1659), el *Libro de Misas, Motetes, Salmos, Magnificats y otras cosas tocantes al culto divino*, imprès a Madrid el 1628<sup>28</sup>; de Francisco Dávila Páez (1577-1618), una *Missa pro Defunctis*<sup>29</sup>; de Joan B. Comes (1582-1643), el motet *Obscuratus est sol*<sup>30</sup>; d'Andrés Lorente (1624-1703), un *Magnificat*, 3 *Ave Maris stella*, el motet *Conceptio gloriosa* i fabordons en tots els tons<sup>31</sup>; de [José de] Torres [Martínez Bravo] (ca. 1670-1738), la invocació *Adjuva nos*<sup>32</sup>; l'Ofertori de Difunts *Libera animas*, de Gracián Babán (†1675)<sup>33</sup>; i de Juan Francés de Iribarren (1699-1767), un *Vexilla Regis*<sup>34</sup>, l'himne *Tu Joseph celebrent*<sup>35</sup> i la seqüència *Stabat Mater*<sup>36</sup>; de Joan Pujol (1571-1626), sis obres: *Regina Cali*, *O Crux splendidior*, *Memento mei*, *Vere languores*, *Laudate pueri* i *Stabat Mater*<sup>37</sup>; de Fra Manuel Correa (1600-1659), el romance *Quién al zagal*, el motet *Commissa mea*, el romance *Decidme hermosas flores*, el motet *Ángel que tan bello estás*, el velo<sup>38</sup> *Dicenlo vuestros ardores*, el romance *Si habéis de llorar*, i les cobles *Ausente del bien que adoro*<sup>39</sup>; de Juan Pérez Roldán (1604-post 1672), l'himne *Crux fidelis* i el salm *Laudate Dominum*; de Mateo Romero [Rosmarin] (1575-1647), els motets *Quiero y no sé lo que quiero*, *Yo quiero bien*, *Señor mío Jesucristo*, la missa *Bonae voluntatis* i el salm *Cum invocarem*<sup>40</sup>; de Francisco Navarro (ca. 1610-1650), *Missa*<sup>41</sup>; de B. Iranzo (segles XVII-XVIII), el motet *Benedictus*, la *Missa breve para Dominicas y ferias*, *Missa de Requiem*, *Salve Regina* i el salm *Dixit Dominus*<sup>42</sup>.

El catàleg dels manuscrits musicals de Pedrell també recull les transcripcions que va fer de música barroca instrumental, especialment per a orgue, dels

26. ANGLÈS, H. *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Palau de la Diputació, 1920.

27. Manuscrit de 139 pàgines; hi consta la dedicatòria al degà i canonges de Valladolid, l'octubre de 1638. Cf. ANGLÈS, H. *Op. cit.*, núm. 1, p. 7.

28. *Id.*, *Ibid.*, p. 16-18.

29. *Id.*, *Ibid.*, p. 19.

30. *Id.*, *Ibid.*, núm. 51, p. 23.

31. *Id.*, *Ibid.*, núm. 1-6, p. 24-25.

32. *Id.*, *Ibid.*, núm. 7, p. 25.

33. *Id.*, *Ibid.*, núm. 27, p. 30.

34. *Id.*, *Ibid.*, núm. 33, p. 31.

35. *Id.*, *Ibid.*, núm. 45, p. 35.

36. *Id.*, *Ibid.*, núm. 46, p. 35.

37. *Id.*, *Ibid.*, núm. 10-15, p. 35-37.

38. *Velo* és un *tono* o villancet dedicat a la cerimònia de l'ingrés d'una monja en un orde religiós.

39. ANGLÈS, H. *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Palau de la Diputació, 1920. Núm. 17, 25-30, p. 37 i 40.

40. *Id.*, *Ibid.*, núm. 18, 21-24, p. 38-40.

41. *Id.*, *Ibid.*, núm. 35, p. 41.

42. *Id.*, *Ibid.*, núm. 37-41, p. 42.



compositors següents: Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), *Falses de sisè to*<sup>43</sup>; [Francisco] Ximénez (†1672), *Verset de sisè to*<sup>44</sup>; Francisco Correa de Araujo (1584-1654), *Tiento de primer to*, *Lauda Sion alternat*, *Dexaldos mi madre*, cançó glossada, i *Todo el mundo en general*, cant pla amb gloses, a la Concepció<sup>45</sup>. Així mateix, diverses transcripcions per a guitarra de Gaspar Sanz (1640-1710)<sup>46</sup>. I acaba amb un suplement miscel·lani de diversos autors, adés de música vocal, adés instrumental: pel que fa a la música del barroc hispànic, cal anotar el motet *Iste cognovit*, d'Aniceto Baylon (†1684), i el de Pere Rabassa (†1767), *Exultate cuncti in Domino*<sup>47</sup>; les antífones *Regina Cæli* i *Salve Regina*, i l'himne *Vexilla Regis*, de Joan Pujol (1571-1626)<sup>48</sup>; l'himne *Veni Creator*, de Miguel Gómez Camargo (1618-1690)<sup>49</sup>; el motet *Confitemini Domino* i l'himne *Celestis urbs Jerusalem*, de Joan B. Comes (1582-1643)<sup>50</sup>; l'*Stabat Mater*, de Joan Pujol (1571-1626), la *Missa Regalis quinque vocum inscripta: Rudimenta music[es]*, de Francesc Valls (1671-1747) i els *Gozos a San Bruno*, de Jeroni de la Torre (†1672)<sup>51</sup>.

\* \* \*

Després de la seva incursió en el camp de la música litúrgica i de la instrumental, que atorgaren a Pedrell un coneixement directe de les fonts renaixentistes i barroques, el mestre gira el seu esguard envers el riquíssim patrimoni teatral dels segles XVII i XVIII, els resultats de l'estudi del qual els trobem, fonamentalment, als cinc volums del *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, editats el 1897 i el 1898<sup>52</sup>. Aquesta interessant publicació fou el fruit dels treballs de recerca, transcripció i realització que dugué a terme en els primers anys de residència a Madrid, on s'havia traslladat l'octubre de 1894. La recerca bàsica va ser duta a terme a les biblioteques madrilenyes, sobretot a la del Conservatori i a la Nacional; és interessant de veure la perspectiva intencional de l'autor —nascut a mitjan segle XIX, i vivint-hi encara en el moment de la publicació— de voler soldar la trajectòria artística dels segles XVII i XVIII amb la de la seva època; aquesta voluntat il·lativa va agafant pes en el pensament pedrellià, i la trobem en successives aportacions, la més evident de les quals és, sens dubte, la *Carta abierta a Eduard Hanslick*, en què defensa la línia continuada d'aportacions teòriques i pràctiques de la música hispànica:

[...] La maravillosa bibliografía musical que mi nación puede ofrecer como rico contingente, a la Historia General del Arte, es cuerpo lozano, viril y genial,

43. *Id.*, *Ibid.*, núm. 36, p. 63.

44. *Id.*, *Ibid.*, núm. 37, p. 64.

45. *Id.*, *Ibid.*, núm. 38-41, p. 64.

46. *Id.*, *Ibid.*, núm. 42-101, p. 64-67.

47. *Id.*, *Ibid.*, núm. 6-7, p. 68-69.

48. *Id.*, *Ibid.*, núm. 1-3, p. 72.

49. *Id.*, *Ibid.*, núm. 9, p. 73.

50. *Id.*, *Ibid.*, núm. 13 i 18, p. 74 i 75.

51. *Id.*, *Ibid.*, núm. 21, 22 i 24, p. 76 i 77.

52. *Id.*, *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. La Coruña: C. Berea y C<sup>a</sup>, 1897(I), 1898 (II-V).

historia interna de un gran movimiento intelectual, preparación excelente para el estudio de la historia externa.<sup>53</sup>

El *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* és una aportació significativa per als estudis del barroc hispànic. Aquest tema era particularment interessant per a Pedrell, atesa la seva dilatada experiència com a compositor teatral, iniciada a la seva joventut el 1868 amb *El Último Abencerraje* i continuada a tot el llarg de la seva vida<sup>54</sup>. La importància i la disponibilitat de les fonts documentals referides a aquesta remarcable faceta de la música foren cabdals perquè en sortís un excel·lent estudi, referit a les obres teatrals de compositors dels segles XVII i XVIII: J. Valledor, A. Literes, P. Esteve, Grimau, B. de Laserna, Ferrer, Asturiano, Bexes, Durón, J. Hidalgo, Justo, M. Machado, J. Marín, Martí Valenciano, Monjo, Navarro, Navas, C. Patiño, Serqueira i Villaflores.

Pedrell retorna ací a la teoria de la voluntat il·lativa de la producció musical hispànica, ara referida al patrimoni teatral del barroc, i especialment al del segle XVII, en el qual hi ha una gran quantitat de *tonos humanos* i obres semblants, recollides en l'apel·latiu genèric de *música de romance*, així anomenada per diferenciació del repertori litúrgic en llatí. Els fruits del seu treball el menen a una altra consideració:

[...] desde luego ha de cambiar la opinión que generalmente se tiene sobre la música de aquella época (el s. XVII), demostrando que la influencia italiana no fue nunca tan completa y avasalladora, que matase nuestra inspiración genial en lo profano ni en lo religioso<sup>55</sup>.

La vitalitat del gènere teatral espanyol de l'anomenat Segle d'Or (en realitat, els segles XVI i XVII) es comprova a totes les produccions dels autors d'aquesta època, singularment a Lope de Vega, Tirso de Molina i Calderón de la Barca; sovint hi apareixen textos cantats i, a les didascàlies, esments de sucintes intervencions instrumentals; és a dir, en música incidental per al teatre parlat. Però Pedrell no creu en l'existència de l'òpera hispànica en el segle XVII, sinó en la vitalitat interna i externa dels gèneres propis:

[...] teniendo España en la *Zarzuela*, en la *Comedia armónica* y en la *Fiesta de música* un espectáculo trazado por una tradición de arte que arranca de los tiempos de Juan del Encina, no pretende hacer *opera in musica* siguiendo el impulso de la *camerata*<sup>56</sup> florentina, sino que mejora, amplifica y da proporciones y contornos geniales al estilo y carácter de aquel espectáculo...<sup>57</sup>.

53. PEDRELL, F. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. Any IV, núm. 91. Barcelona, 30 d'octubre de 1891, p. 664, col. b.

54. BONASTRE, F. «El planteamiento operístico de Pedrell», a *La ópera en España e Hispanoamérica*. Col. Música Hispana, Textos, Estudios. Madrid: ICCMU, 2001, p. 187-197.

55. PEDRELL, F. *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. Vol. III, p. VI.

56. *Camerana*, a l'original.

57. PEDRELL, F. *Op. cit.*, *Ibid.*

Un dels temes suscitats a redós d'aquest important estudi fou la qüestió de l'òpera a Espanya en el segle XVII, plantejada arran de *La selva sin amor* de Lope de Vega, estudiada i publicada per Pedrell al volum III del *Teatro Lírico Español anterior al segle XIX*<sup>58</sup> i, traduïda al francès, tornada a publicar més avant, el 1909, a l'òrgan de la *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, la primera societat internacional de Musicologia, fundada el 1899 i a la qual va pertànyer Pedrell com a representant espanyol<sup>59</sup>.

El text de Lope de Vega, en publicar l'Ègloga el 1630, és suficientment expressiu, i constitueix un testimoni qualificat de la pràctica del nou estil, com es desprèn de la dedicatòria a l'Almirante de Castilla:

No habiendo visto V.E. esta égloga, que se representó cantada a SS. MM. y AA., cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que desta suerte, con menos cuidado la imaginase V.E., aunque lo menos que hubo en ella fueron mis versos<sup>60</sup>.

*Se representó cantada* és el resultat d'una opció; o era declamada o era cantada, i en aquest cas, ho fou. Tanmateix, es tractava d'una novetat a Espanya, justament per aquest fet<sup>61</sup>; però encara hi ha més elements en la dedicatòria del mateix Lope. Quan diu «./.../ aunque lo menos que hubo en ella fueron mis versos», no empra una frase usual de cortesia, sinó que ens dóna la resposta més avant:

Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos<sup>62</sup>.

La col·locació dels instruments és la típica de l'òpera barroca, és a dir, darrere els paravents o mampares laterals, i especialment els instruments polifònics, uns a la dreta i altres a l'esquerra, per poder acompanyar millor les veus. I finalment, el testimoni del mateix Lope en esmentar que a l'harmonia dels instruments s'hi ajuntava el cant dels solistes —*las figuras*—, i del resultat del conjunt —*haciendo en la misma composición de la música*— se'n despenia l'expressió de tots els afectes; és a dir, dels procediments retòrics emprats fins llavors a l'òpera italiana. És, sens dubte, una crònica qualificada, pel prestigi del seu mateix autor, de la representació d'una òpera barroca.

58. *Id.*, *Ibid.*, p. viij.

59. PEDRELL, F. «L'Eglogue *La forêt sans amour*, de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon», a *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*. Leipzig: Breitkopf u. Härtel. Oct - des. 1909, p. 55-104.

60. LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO. *La Selva sin amor*, a *Obras Selectas*. Tom III. Madrid, 1974, p. 538-539.

61. Les dues primeres representacions d'òpera fora d'Itàlia van ser la *Dahpne*, d'Heinrich Schütz el 1627 i *La Selva sin amor*, el 1629, amb text de Lope i possiblement música de Piccinini. Lamentablement, no en coneixem cap partitura.

62. LOPE, *Op. cit.*, p. 538, col. b.

Així ho cregué ja Francisco Asenjo Barbieri, en el *Prólogo histórico de la Crónica de la ópera italiana en Madrid*, de Carmena y Millán, el 1878<sup>63</sup>, i així ho cregué i argumentà, amb raonaments sobre la paternitat de Filippo Piccinini, Louise Stein<sup>64</sup>.

\* \* \*

### *El Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*

Pedrell rebé l'encàrrec de catalogar l'antic fons musical de Joan Carreras i Dagas, comprat per la Diputació de Barcelona el 1892<sup>65</sup>; fou el 27 de juliol de 1907 quan la comissió formada per Enric Prat de la Riba, Raimon Casellas i Joan Pijoan dictaminà que l'esmentat catàleg fós «...monumental i il·lustrat»<sup>66</sup>, raó per la qual Pedrell pogué esmerçar tot l'espai que li semblés convenient, a fi de poder no només complir amb la feina estrictament catalogràfica, sinó també aportar-hi informació complementària, il·lustrar-la amb exemples musicals i afegir-hi els apuntaments crítics oportuns sobre els autors i les obres<sup>67</sup>.

El treball dut a terme per Pedrell ens ofereix una àmplia documentació, fruit de la catalogació i dels judicis crítics, com també de reproduccions d'obres senceres o de fragments significatius d'autors hispànics del barroc, entre els quals molts són catalans. Són els següents: S. Aguilera de Heredia, Marcia Albareda, Miguel de Ambiola, Gaspar Andreu, Andreu Benet, Francesc Benet, Juan Ardanaz, Pedro Ardanaz, Gabriel Argany, [José] Asturiano, Gracián Babán, Aniceto Baylón, Joan Barter, Joan Baseya, Pablo Bruna, Benet Buscarons, Joan Cabanilles, Josep Carcoler, Joan Carles i Amat, Jaume Casellas, Diego de Caseda, Joan Cererols, Pedro Cerone, Rfael Coloma, Joan B. Comes, Miguel Conejos de Egués, Fra Manuel Correa, Sebastián Durón, Francisco Duruelo, Manuel de Egués, Isidre Escorigüela, Francesc Espelt, Salvador Figuera, P. Egidí Fontseca, Fra Focadell, Lluís Vicenç Gargallo, Manuel Gònima, Juan Hidalgo, José Hinojosa, Francisco Humedes, P. Miquel Lòpez, Sebastián López de Velasco, Andrés Lorente, Fr. Francisco Lozano, Simó Llop, Andrés Lorente, Fra Joan Marquès, Fr. Antoni Martín i Coll, Joaquín Martínez de la Roca, Gabriel Menalt, Tomás Micieces, Tomàs Milans, Ignasi Mur, Pablo Nasarre,

63. CARMENA y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*. Ed. facsímil de la primera edició, Madrid, 1878, amb un estudi introductori d'Emilio Casares. ICCMU. Madrid, 2002. El «discurso histórico» de Barbieri, després anomenat «Prólogo», es troba a les p. V-LX.

64. STEIN, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 187-257, i especialment, p. 192-196.

65. L'encàrrec també es va fer al mestre Francesc Pujol, que hi renuncià.

66. PEDRELL, F. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. 2 vol. Vilanova: Ed. Oliva, 1908-1909, p. 14.

67. Cf. BONASTRE, F. «Les primeres col·leccions de música de la Biblioteca de Catalunya: el fons Carreras i Dagas i el fons Pedrell». Barcelona: Ed. Biblioteca de Catalunya, 2008. Col. Mímina (en premsa).

Juan de Navas, Felip Olivellas, Francesc Ordeig, Teodor Ortells, [Juan Bonet de] Paredes, Perpinyà, Jaume Pexa, Josep Picanyol, Esteban Prat, Joan Prim, Felip Pujol, Josep Pujol, Josep Pujolar, Joan Pusalgues, Pere Rabassa, Fr. Josep Raduà, Josep Reig, Pedro Rimonte, Máximo Ríos, Pere Riquet, Fra Dídac Roca, Joan Roldan, Mateo Romero, Pau Rosés, Miquel Rosquelles, Francisco Ruiz, Matías Ruiz, José Ruiz de Samaniego, Antolí Sala, Diego Sánchez de Casseda, Gregorio Santisso Bermúdez, Baltasar Sanz, Gaspar Sanz, Comte de Savallà, Miquel Selma, Joan Serqueira, Lluís Serra, Isidre Serrada, Benet Soler, Francesc Soler, Carlos Subias, Ignasi Subias, Jaume Subias, Domènec Teixidor, Miguel Tello, Domènec Terradellas, Alfonso Torices, Joseph Torrablanca, Jeroni de la Torre, José de Torres, Josep de Torres Martínez Bravo, Bernat Tria, [Gaspar] Urgellès, Juan del Vado, Lope de Veana, Francesc Vallès, Francesc Valls, Urbán de Vargas, Pedro Vaz Rego, Joan Verdalet, Tomás Luis de Victoria, Diego Xaraba, Joseph Ximénez.

### *La col·lecció Músichs Vells de la Terra*

Aquesta és la darrera contribució significativa de Pedrell en el camp de la musicologia hispànica del barroc. Es tracta de diversos articles que, des de la fundació de la *Revista Musical Catalana* el 1904, aparegueren amb regularitat fins a l'any 1910, sota el títol de Músichs Vells de la Terra. Els compositors estudiats pertanyen al Renaixement i al barroc. Ementem, entre aquests darrers, i seguint l'ordre cronològic de la revista, els estudis dedicats a Joan Pau Pujol, Nicasi Çorita, Joan Martí, Josep Reig, Andreu de Montserrat, Joan Cabanilles, Jaume Martí, Joan Barter, Francesc Valls, Lluís Serra, Josep Gas, Antoni Martín i Coll, Domènec Terradellas, Jaume Casellas, S. Andreu, Felip Andreu, Francesc Andreu, Josep Perandreu, Antoni Soler, Josep Teixidor, Antoni Ràfols, Pau Esteve i Lluís Francesc Comella. Aquests darrers no eren pròpiament barrocs, sinó pertanyents ja a l'estil galant; però a l'època eren tinguts com a barrocs.

A tall d'epíleg, fem constar també la presència notable d'obres de destacats compositors catalans del barroc a l'*Antología de organistas clásicos españoles*<sup>68</sup>, publicada en dos volums el 1908, com també al tercer i quart volums del *Cancionero Musical Popular Español*<sup>69</sup>, en què apareixen obres de Juan Blas de Castro, Gabriel Díaz, Manuel Machado, Alvaro de los Ríos i Mateo Romero (tercer volum); Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Antoni Lliteres, Juan de Navas,

68. PEDRELL, F. *Antología de organistas clásicos españoles* (s. XVI-XVIII). Madrid: Ed. Ildefonso Alier, 1908, 2 vol.: el primer, signat a Barcelona, maig de 1908; consta de 125 p., amb obres d'Antonio, Juan i Hernando de Cabezón; Pere Alberc Vila; Jiménez; Francisco Peraza; Francisco Fernández Palero; [Pedro de] Soto; Sebastián Aguilera de Heredia; Bernardo Clavijo del Castillo y Anónimos; el segon, signat a Barcelona el setembre de 1908, consta de 173 p., amb obres de Francisco Correa de Araujo, Francisco Lissá, Josep Elias, Miquel López, Joaquín Oxinaga, Juan Moreno Polo i Antoni Soler.

Ambdós volums són precedits per abundants notes biogràfic-bibliogràfiques.

69. PEDRELL, F. *Cancionero Musical Popular Español*. Valls: Ed. Castells, 1918. Edicions posteriors de Boileau.

José Peyró; autors de *tonadillas* com Pau Esteve, Guillem Ferrer, Blas de Laserna i Francesc Monjo.

I, com vaig comentar en una altra ocasió referint-me a tot aquest apartat,

[...] Pedrell ressegueix la petjada popular a les obres de la música històrica, en lògic desenvolupament de l'ideari exposat a *Por nuestra música*, el 1891; música i musicologia formen part d'un mateix discurs conceptual, alimentat per les continuades recerques sobre el passat de la música hispànica, que havien de revertir, tanmateix, sobre l'accent propi amb el que s'havia de desenvolupar la música del present, bé que relacionada, com ha repetit sempre, amb la música coetània de caràcter internacional<sup>70</sup>.

## 2. Higini Anglès

L'aportació d'Higini Anglès al concepte de barroc musical hispànic esdevé una conseqüència natural de la seva formació amb Felip Pedrell, amb el qual compartí criteris, il·lusions i preocupacions durant una dècada, que s'inicia amb el coneixement mutu el 1912, i que finalitza amb la mort del mestre, el 1922.

Hi ha, encara, un altre element important en la seva tasca sobre la temàtica musical barroca, que li ve de l'estructuració metòdica de la seva formació a les universitats de Freiburg i Göttingen, de la mà dels professors Wilibald Gurlitt i Friedrich Ludwig, durant els anys 1923-1924. Tot i que els interessos científics d'Anglès —i la seva formació acadèmica— giren a l'entorn de la música medieval i renaixentista, hi ha sempre una porta oberta vers l'art posterior, sobre el qual ens ha llegat treballs importants, que van més enllà de la línia establerta pel seu mestre.

Anglès reconeix ja, de manera clara, la importància i els elements fonamentals d'aquest nou estil, en el llegat de la música hispànica del segle XVII i començaments del XVIII; en primer lloc, pel seu treball i coneixement directe dels milers de manuscrits de la col·lecció Carreras i Dagas i d'altres entrats posteriorment; i diem «directe», perquè des de 1917, Anglès és el conservador de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya; a ell correspon el coneixement i àdhuc el control de tot aquest fons, i és ell qui redacta, una per una, les especificacions catalogràfiques de cadascuna de les carpetes on hi ha el manuscrit, amb expressió del títol, l'*incipit* i la distribució vocal i instrumental.

En segon lloc, la seva curiositat científica en veure les grans possibilitats de treballar i publicar en una institució potent i ben dotada com era la Biblioteca de Catalunya, el mena a fer-ho no només en relació amb els seus interessos immediats de l'edat mitjana i del Renaixement, sinó també del barroc; les primeres publicacions d'Anglès a l'esmentada biblioteca corresponen justament a un importantíssim repertori vocal —l'obra de Joan Pau Pujol<sup>71</sup>—

70. BONASTRE, F.; CORTÈS, F.; CALMELL, C.; LICHTENSTAJN, D. *Felip Pedrell: biografia crítica*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. (En premsa).

71. El projecte inicial era fer les *Opera Omnia* de Joan Pau Pujol, però només en sortiren publicats els dos primers volums: el primer el 1926 i el segon el 1932.

i un altre d'instrumental —la producció organística de Joan Cabanilles<sup>72</sup>—. Ambdós fons pertanyien a la col·lecció Carreras i Dagas, i la seva descripció, amb exemples musicals i judicis crítics, va ser feta per Felip Pedrell el 1908<sup>73</sup>.

En comentar la música de Joan Pau Pujol, ens descriu, sense fer esment concret de l'estil al qual corresponia, el llenguatge expressiu de la policoralitat dels *cori spezzati* dels Gabrieli, en exposar que Pujol

[...] sap cercar una harmonia tan plena, sempre clàssica però sempre nova»<sup>74</sup>.

En l'obra d'aquest compositor hi troba també la presència d'un altre element consubstancial amb la música vocal del barroc, el baix continu:

Pujol coneix bé les correnties de la monodia acompanyada i l'evolució de l'art del contrapunt de començaments del segle XVII que aquells dies anava obrint-se camí arreu d'Europa [...] La petita mostra de tal *continuo* que reproduïm d'una còpia de 1625, ens orienta a bastament sobre la característica que ell tenia a casa nostra aquells dies<sup>75</sup>.

També en l'obra de Joan Cabanilles, a qui tenia en molta estima, i que merescué la seva atenció fins a iniciar la publicació de la seva obra completa per a orgue, hi troba la capacitat d'assumir amb valentia el canvi de la modernitat. Cal esmentar la importància atorgada a aquest compositor, figura central del repertori organístic del barroc mediterrani; per això, en esdevenir-se el 250è aniversari de la seva mort, Anglès reuní un equip d'estudiosos d'elit per documentar i donar a conèixer el valor de la seva música, en un monogràfic de la revista *Anuario Musical* de 1962; sota la seva direcció, hi col·laboraren Willi Apel, Klaus Speer, Pierre-Paul Lacas, Naarten Albert Vente, Gotthold Fischer, Santiago Kastner, Anthony Bonnet, Miquel Querol, Josep Climent, Josep M. Llorens, Joaquín Piedra i Francesc Baldelló.<sup>76</sup>

Las cualidades realmente singulares de Cabanilles, ya subrayadas, en orden a la fuerza y vitalidad de su arte de la variación, expresada en los «versos», le constituyen en maestro de maestros<sup>77</sup>.

72. L'obra organística de Joan Cabanilles, del qual també volia publicar les *Opera Omnia* —referides al repertori de l'orgue— va comprendre quatre volums, publicats correlativament els anys 1927, 1933, 1936 i 1956. L'edició de les obres organístiques de Cabanilles va ser completada per Josep Climent en quatre volums.

73. PEDRELL, F. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Oliva de Vilanova. Vol. I: 1908; Vol. II, 1909. Les obres de Pujol existents en el fons Carreras i Dagas es troben referenciades a les pàgines 247-249 del volum I; les de Joan Cabanilles, a les pàgines 75-94 del II.

74. ANGLÈS, H. *Johannis Pujol... Opera Omnia*, II. Barcelona, 1932, p. V.

75. *Id.*, *Ibid.*, p. vi.

76. *Anuario Musical*, XVII (1962). Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología, 1962. 241 pàgines.

77. *Id.* «Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles», a *Anuario Musical* XVII (1962), p. 3-13.

Bé que en una altra publicació anterior (1941) sobre el repertori organístic hispànic del segle XVII, tenia una certa prevenció sobre la qualitat del nou estil en relació amb la del segle XVI,

La música para tecla y para órgano es digna sucesora de nuestra escuela del siglo anterior/.../ Nuestros organistas conocieron los adelantos de la música orgánica de Italia y Francia, pero ignoraron el paso gigantesco que los organistas alemanes habien impuesto a la fuga y al desarrollo temático<sup>78</sup>.

en parlar de Cabanilles, vint-i-un anys després, diu que

[...] un problema aflora en su repertorio, a saber, el hecho de constatar simultáneamente en él la técnica arcaica de principios del siglo XVII y las novedades vanguardísticas de la época moderna, que, de no verlas copiadas, nos parecerían sobreañadidas posteriormente<sup>79</sup>.

i afegeix, encara, que

Lejos de ser esto un defecto, en Cabanilles es un medio poderoso para impregnar sus composiciones de nuevas cualidades de gracia, emoción y belleza. Une maravillosamente al misticismo concentrado de un Cabezón y al lirismo de Frescobaldi, lo nuevo e inesperado de un J.S. Bach<sup>80</sup>.

La menció de Bach és consubstancial —juntament amb diverses generacions del segle XIX i principis del XX— amb la del seu mestre Pedrell, que esmentà el compositor alemany com el «Palestrina del Norte», en el seu manifest *Por nuestra música*, el 1891:

Mientras sucedía esto en Italia, la música verdaderamente nacional se desenvolvía en Alemania bajo principios muy distintos y bien lejos de la ópera. Y esto porque Alemania buscó y supo hallar su desenvolvimiento natural y lógico en aquella portentosa ilustración de su arte, Bach, el Palestrina del Norte<sup>81</sup>.

Bach és per a molts l'alfa i l'òmega, l'equilibri entre la tradició i la novetat; i, diguem-ho, l'encarnació suprema del barroc per a la majoria dels afeccionats i estudiosos de la música. La mitificació de Bach forma part de l'esperit romàntic alemany, que s'estén arreu d'Europa; el seu paper en la història musical es converteix en un mite intangible, metahistòric i principi i fi de tota la música.<sup>82</sup>

Seguint Alberto Basso,

78. *Id.* *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell. Barcelona, 1941, p. 42, c.

79. *Id.* «Síntesis biográfica...», p. 12.

80. *Id.*, *Ibid.*

81. PEDRELL, F. *Por nuestra música*. Barcelona, 1891, p. 17.

82. BONASTRE, F. «La música sinfònica i els concerts a la Barcelona del segle XIX: de l'asimetria a la paràbola». *Catàleg dels concerts públics de Barcelona*. Vol. I: 1797-1900. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2008, p. 73. (En premsa).



[...] le ragioni del mito [de Bach] sono molteplici: nessuna è determinante, ma tutte insieme concorrono allo stabilimento dell'immagine, un'immagine che con impressionante sicurezza si risolve in emblema, epifania e apoteosi dell'arte musicale<sup>83</sup>.

\* \* \*

La preparació acadèmica i l'experiència acumulada a través del contacte amb les fonts originals el duu a precisar l'aparició dels símptomes del nou estil, adonant-se de l'asimetria coetània entre l'*stile antico* i la *seconda prattica*, en el domini de la música hispànica de mitjan segle XVII. Aquest comentari només podia fer-lo una persona que, com ell, s'havia immersit en l'anàlisi de les fonts primàries de la música d'aquesta època:

Hasta mediados del siglo XVII nuestros maestros cultivaron el estilo palestriniano de la escuela romana, continuando el misticismo y la claridad de formas de los compositores nacionales del siglo XVI; pero al mismo tiempo, en los salmos, motetes, villancicos y chansonetas usaron ya algunas veces el estilo nuevo que invadió todos los centros musicales de Europa<sup>84</sup>.

Aquesta retenció en la pràctica del nou estil dins la música litúrgica era un element comú a tots els països d'obediència romana, atès que el Concili de Trento havia prohibit l'ús de la llengua vernacle en la Missa i l'Ofici; tanmateix, la creença en una presència real de Jesucrist en la consagració, tinguda com a dogma en els cànons de l'esmentat concili<sup>85</sup>, potser influí per tal que no s'apliqués l'*stile rappresentativo* en els textos oficials de la Missa, per respecte al misteri de la transsubstanciació.

Tanmateix, és conegut el decret de Felip II sobre la prohibició de la llengua vernacle a la capella reial, promulgat el dia 11 de juny de 1596:

Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín, como tiene dispuesto la Iglesia<sup>86</sup>.

Anglès no oculta mai, com molts dels col·legues de l'època, la seva predilecció per l'art musical renaixentista; és més, sembla lamentar que en el segle

83. BASSO, A. *Il mito de Bach nell'Ottocento*. Discurs de la seva investidura com a doctor honoris causa de la Universitat Autònoma de Barcelona, celebrada el dia 20 d'octubre de 2004. Servei de Publicacions de la UAB, 2004, p. 16.

84. ANGLÈS, H. *La música española...*, p. 41-53. Citat per BONASTRE, F. «El concepte de Barroc musical hispànic en l'obra d'Higini Anglès», a *Recerca Musicològica* IX-X (1989-1990), 166.

85. «Si quis negaverit, in Sanctissimæ Eucharistiæ Sacramento contineri vere, realiter, et substantialiter corpus, sanguinem una cum anima, et divinitate Domini nostri Jesu Christi, ac proinde totum Christum; sed dixerit, tantummodo esse in eo, ut in signo, vel figura, aut virtute: anathema sit». Cf. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala*. Agrégase el texto original corregido según la edición autentica de Roma, publicada el 1564. Con privilegio. En Madrid, en la Imprenta Real. MDCCLXXXV. *Sessio XIII, Caput III, De Sacrosancto Sacramento*, p. 145.

86. MOLL ROQUETA, J. «Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII» a *Anuario Musical* XXV (1970 [1971]), 82.

XVII vagi desapareixent la pràctica del contrapunt imitatiu, i, en canvi, floreixi el *Villancet* i les formes afins, avesades a un *stilus mixtus* que combina la imitació amb l'homofonia, els *solí* amb els *tutti* i la modalitat amb la tonalitat, presidit tot per la pràctica dels elements retòrics de l'*stile rappresentativo*; però la seva autodisciplina s'imposa damunt de les veleïtats i els costums, i reconeix que aquest mateix *villancico* ha esdevingut el germen de l'òpera espanyola, en establir directament aquesta asserció, clarificant més avant que

[...] La cuestión sobre la música en el teatro español durante este siglo [es refereix al s. XVII], no está aún estudiada como se merece; pero los villancicos conservados ofrecen todas las formas musicales que encontramos en la òpera<sup>87</sup>.

Arribats ací, cal adonar-se de l'abast d'aquesta asserció d'Anglès. Recordem que Pedrell no havia cregut en l'existència d'una òpera espanyola —a redós de *La Selva sin amor*, de Lope de Vega— perquè la vivor d'aquest gènere ja pre-existia en les formes musicals pròpies de la música hispànica de l'època; i enumerava la *Zarzuela*, la *Comedia armónica* i la *Fiesta de Música* com un espectacle d'art tradicional; per tant, la tasca de la *Camerata fiorentina* li era aliena, perquè ja hi havia un impuls propi, «... que amplificava i atorgava proporcions i contorns genials a l'estil i caràcter d'aquell espectacle».<sup>88</sup>

Però Anglès fou un testimoni qualificat de l'aparició de la primera òpera espanyola conservada, *Celos aun del ayre matan* (vegeu nota 92, i potser tot l'article), amb música de Juan Hidalgo i text de Pedro Calderón de la Barca, que descobrí Josep Subirà el 1927, quan duia a terme el seu estudi sobre la Casa d'Alba<sup>89</sup>. Francesc Pujol se'n feu ressò a la *Revista Musical Catalana*, amb una àmplia recensió dins la qual hi brillava amb llum pròpia la troballa d'aquesta òpera —bé que només el primer acte o *jornada*—, que suposava un interès màxim per a la cultura musical hispànica del segle XVII.

Escrivia Pujol que

[...] aquesta divergència de criteris —entre Pedrell i Barbieri sobre *La Selva sin amor* de Lope de Vega— originada per la falta absoluta de document musical provatori i per la confusió contradictòria de les dades conjecturals en què es basaven els il·lustres musicòlegs esmentats, queda definitivament fallada i aclarida per la troballa que la sort ha deparat a En Subirà del següent manuscrit: *Música de la Comedia Zelos aun del Ayre matan / Primera Jornada / Del / M<sup>o</sup> Juan Hidalgo* /. És aquest document un quadern, contenint enterament posada en música, sense mancar-hi ni un vers, la primera jornada de la comèdia de Pere Calderón, escrita i representada el 1662<sup>90</sup>.

87. ANGLÈS, H. *La música española...*, p. 41 i 42.

88. Cf. nota 57.

89. SUBIRÀ, JOSÉ. *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*. Madrid, 1927.

90. PUJOL, F. «La música a la Casa d'Alba», a *Revista Musical Catalana*, any XXV, núm. 296 (agost de 1928), p. 269-278. La referència a l'òpera és a les p. 271-274. La data correcta de l'estrena de *Celos...* és l'any 1660.

Tot i tractar-se d'un primer acte o *jornada*, Higini Anglès va voler que *Celos aun del ayre matan* fos editada a la prestigiosa col·lecció del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya, del qual n'era conservador i responsable de publicacions des de 1917. L'edició d'aquesta obra sortí a la llum pública el 1933, degut al convenciment d'Anglès, que no només cregué en la importància concreta d'aquesta òpera, sinó també en la profunda significació que posseïa un descobriment d'aquesta índole, que permeté puar en el repertori operístic del barroc hispànic i traçar noves línies de recerca sobre aquesta important matèria. Les reaccions dels estudiosos nacionals i internacionals davant la nova descoberta foren molt positives<sup>91</sup>: s'havia refermat la presència operística del barroc musical hispànic en el concert de les nacions europees<sup>92</sup>.

Curiosament, les darreres publicacions d'Higini Anglès són d'inequívoc signe barroc, i es refereixen a l'*Antología de organistas españoles del siglo XVII*, dividida en quatre volums apareguts correlativament els anys 1965, 1966, 1967 i 1968.

El text del pròleg del primer volum esdevé molt significatiu, i posseeix un valor testimonial molt sòlid:

La música española para órgano conservada en la Biblioteca de Catalunya, hoy Biblioteca Central, fue el primer fondo de manuscritos que me sirvió para transcribir música organística en 1915 y siguientes, ya antes de que hubiera sido yo nombrado Jefe de la Sección de Música de la referida Biblioteca. Desde que entré al servicio de la Biblioteca, a fines de 1917, uno de mis primeros desvelos fue el de enriquecer los fondos de música antigua para órgano allí conservados<sup>93</sup>.

Vincula aleshores l'íntima relació entre la seva tasca formativa en els estudis musicals i la labor estrictament musicològica:

[...] Estudiando armonía, contrapunto y fuga en Barcelona, era para mí un gozo indecible el transcribir las obras para órgano de Cabanilles y de los organistas españoles del siglo XVII, cuyo arte me servía admirablemente para mi formación técnica en la música, ensueño de mi vida<sup>94</sup>.

I explica llavors la seva primera aproximació a la història del projecte de l'*Antología*, imaginada —i treballada, bé que amb l'expressió imprecisa però autèntica d'«entretenir-se»—, quaranta anys abans de la seva realització sobre paper:

91. Cf. l'article «Una òpera espanyola del segle XVII», publicat per F. Riba i Martí a la *Revista Musical Catalana*, any XXXIII, núm. 386 (febrer de 1936), p. 41-44. En ell es fa ressò de les opinions de Vicenç M. de Gibert, Henri Prunières, Maurice Cauchie i Van den Borren.

92. El 1942, el professor Luis de Freitas Branco descobrí a la Biblioteca d'Évora (Portugal) els tres actes sencers de *Celos*, servats en tres quaderns de mà diferent. L'edició crítica del text i de la música es publicà el 2000. Cf. BONASTRE, Francesc. *Juan Hidalgo. Celos aún del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas. Texto de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: ICCMU; SGAE, 2000.

93. ANGLÈS, H. *Antología de organistas españoles del siglo XVII*. Tom I. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central, 1955.

94. *Id.*, *Ibid.*

Ya mucho antes de 1927, en que empecé a publicar las obras del organista valenciano Juan Cabanilles, me entretuve en recoger y en transcribir materiales para una Antología de organistas españoles del siglo XVII. La colección que hoy ofrecemos es una parte de lo que teníamos preparado hace ya más de cuarenta años<sup>95</sup>.

Finalment, acaba amb una referència a la institució que publica l'*Antologia*, i no pas al lector-intèrpret. Anglès és ja a la frontera dels vuitanta anys, i la seva llegendària capacitat de treball pot seguir amb la mateixa potència; per això conclou dient:

La serie de música española que hoy empezamos tendrá varios volúmenes, sea para los organistas españoles del siglo XVII, como para los del siglo XVIII, según sean las posibilidades de la referida Biblioteca. Para ello tenemos recogidos muchísimos materiales, tan ricos como ignorados hasta aquí<sup>96</sup>.

El primer volum de l'esmentada *Antología*, publicat el 1965, comprèn 85 pàgines de música organística, amb obres de Sebastián Aguilera de Heredia (4), Francisco Correa de Araujo (2), José de Ximénez (1), José de Perandreu (1), Gabriel Menalt (2), Pablo Bruna (3) i Joan Cabanilles (2).

El segon, publicat el 1966, consta de 93 pàgines, amb obres de Sebastián Aguilera de Heredia (3), José Ximénez (1), Gabriel Menalt (3), Juan Sebastián (1), Pablo Bruna (3), Joan Cabanilles (2), Joan Baseya (2), Bernabé (1), Diego Xarava (1) i Sebastián Durón (1).

El tercer, publicat el 1967, té 95 pàgines, amb obres de Bernardo Clavijo del Castillo (1), Sebastián Aguilera de Heredia (4) i cinc anònims.

El quart i darrer, publicat el 1968, totalitza 97 pàgines, amb obres de Sebastián Aguilera de Heredia (3), Pablo Bruna (3), José Serrano (1) i deu anònims.

\* \* \*

Ultra les altres publicacions sobre la temàtica del barroc que va fer editar a la col·lecció de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya (*El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, a càrrec de Vicenç Ripollès, i l'òpera *La Merote*, de Josep Terradellas, a càrrec de Robert Gerhard), el darrer servei que prestà Anglès a l'estudi del barroc musical hispànic va ser l'ensinistrament musicològic de Miquel Querol, que esdevingué el veritable iniciador dels estudis sobre el nostre barroc. I després d'aquest servei, dos reconeixements, els màxims als quals podia aspirar un musicòleg de la seva categoria personal i humana: presidir la més alta institució de la música de l'Església catòlica —el *Pontificio Istituto di Musica Sacra*— i la seva designació per formar part de l'*Herausgeber Kollegium*, el comitè editorial, de l'edició crítica de l'obra de Bach, la *Neue Bach Ausgabe*, des de 1953 fins a la seva mort.

95. *Id.*, *Ibid.*

96. *Id.*, *Ibid.*

### 3. Miquel Querol

La línia expositiva dels orígens de la historiografia de la música hispànica del barroc arriba a la seva plenitud amb Miquel Querol, deixeble d'Higiní Anglès des dels primers anys de la fundació de l'Instituto Español de Musicología del CSIC. El 1946 li fou conferit el càrrec de secretari general, des del qual es preparà per exercir la responsabilitat real de la institució des que el 1947, Higiní Anglès va ser nomenat president del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, succeint en l'esmentat càrrec un altre destacat musicòleg català, el P. Gregori Suñol. Anglès diposità tota la seva confiança en Miquel Querol, que sabé correspondre-hi sempre, adés en la tasca organitzadora i de recerca, adés en la fidelitat personal.

Nascut a Ulldes (Montsià) el 22 d'abril de 1912, la seva formació musical s'inicià en el seu poble natal, continuant-la després a Tortosa i seguint-la al monestir de Montserrat, on ingressà com a nen cantor de l'Escolania el 1925; allí romangué fins al juliol de 1936. Acabada la Guerra Civil estudià Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona, i el 1948 presentà la seva tesi doctoral a Madrid —única universitat on aleshores es podia fer el doctorat— amb el tema *La Estética Catalana Contemporánea*, fet sota la direcció de José Camón Aznar.

La seva formació musical i universitària el menaren a treballar inicialment sobre la música del Renaixement, tema que no abandonarà mai, tot i que la seva transcendència històrica com a musicòleg es revela en la iniciació dels estudis sobre el barroc musical hispànic, la primera publicació important del qual fou un treball presentat al Congrés Internacional de Música Sacra, celebrat a Roma els dies 25-30 de maig de 1950. En aquesta tribuna internacional, organitzada per Higiní Anglès, Miquel Querol —convertit ja en vicedirector de l'IEM— llegí i defensà una interessant comunicació sobre el tema *La música religiosa española del siglo XVII*, en el qual analitza, relaciona i categoritza les constants del barroc religiós a la música hispànica d'aquest període<sup>97</sup>.

Entre les responsabilitats de treball que Anglès li encomanà, hi ha la del *Diccionario de la Música Labor* (1954)<sup>98</sup>, iniciat per Joaquim Pena (†1945), continuat per Anglès i vertebrat i acabat per un importantíssim equip liderat per Miquel Querol, a qui Anglès encomanà la revisió integral de l'obra. El veritable origen d'aquest diccionari consistia en una traducció i adaptació del *Musiklexikon* de Hugo Riemann, encarregada a Joaquim Pena, que redactà tots els articles fins a la lletra G; Anglès el convencé de publicar un diccionari de nova planta, tenint present la realitat de la música hispànica i hispano-americana, i amb tot el bagatge que la nova bibliografia de després de la Segona Guerra Mundial havia ofert als estudiosos. El 1945 se'n feu càrrec el mateix

97. «La música religiosa española del siglo XVII». Publicat als *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*. Roma-Tournai (Belgique); París: Desclée et Ci. Editori, 1952, p. 1-4.

98. *Diccionario de la Música Labor*. Iniciado por Joaquín Pena (†), continuado por Higinio Anglés, pbro., con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles y extranjeros. Tomos I/II. Barcelona: Ed. Labor, S.A., 1954.

Anglès, que hagué de deixar la feina el 1947, encarregant-la, com ja hem dit, a Miquel Querol, el qual, a més del treball ingent de revisió, hi aportà tota la bibliografia contemporània, la cura dels exemples musicals i la redacció de nombrosos articles.

La dècada dels quaranta fou importantíssima per a la fonamentació, consolidació i tractament autònom de la música barroca, és a dir, sense préstecs de les altres arts i sense les anàlisis ucròniques partint de l'estètica pròpia d'altres èpoques. És Manfred Bukofzer qui estableix la doctrina amb el seu estudi *Music in the Baroque Era* (1947)<sup>99</sup>, amb el qual centra les propietats estilístiques, defineix la seva estructura i organitza una cronologia en relació amb l'estudi intern del repertori conegut<sup>100</sup>. La vessant estètica sorgí de la publicació de l'estudi de Susanne Clercx-Lejeune, just un any després de l'edició de l'obra de Bukofzer: fou l'assaig *Le Baroque et la Musique: un essai d'esthétique musicale*<sup>101</sup>; la contribució de Miquel Querol, centrada en la música religiosa de la potència cultural i política més important del continent, forma part d'un programa conceptual en el qual Bukofzer i Clercx han estat capdavanter; Querol assumeix tota la novetat dels pioners, i ell mateix es converteix, adés per la cura del seu estudi constant sobre la matèria hispànica, adés per la importància qualitativa del repertori estudiat, en un membre d'aquesta trinitat que ha fet possible el replantejament de la música d'una època fins llavors mal coneguda i orientada<sup>102</sup>.

L'assumpció dels plantejaments de Bukofzer i de Susanne Clercx-Lejeune es fa evident a la majoria dels articles que Querol redactà per al *Diccionario Labor*, el treball de revisió i control del qual l'ocupà des de 1947 al 1954. Potser l'exemple més qualificat és la mateixa definició de la veu **música barroca**<sup>103</sup>, en què es fa evident la seva coneixença de les obres capdavanteres de referència, i així mateix, la seva assumpció i aplicació al barroc hispànic, amb la qual cosa contribueix al seu coneixement i a la seva avaluació en el nivell internacional de la disciplina. En aquest article del diccionari esmentat distingeix entre la cronologia i l'estètica del fenomen musical; accepta el discurs asimètric en el procés de recepció; defineix la fragmentació temàtica vocal com a element dialèctic, i el contrast dels diversos paràmetres del so; defineix el procés de normalització instrumental com a recurs indispensable del control tímbric i del naixement dels nous gèneres d'aquesta música; reconeix el trànsit de l'antiga modalitat a la tonalitat, i acaba recomanant l'estudi acurat de les obres, per tal de comprendre el sentit pregon d'aquest estil:

99. BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. Nova York, 1947.

100. Entre aquest repertori, Bukofzer recull i comenta la col·lecció *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, apareguda el 1933, i les publicacions d'Anglès referents a les obres de Joan Pau Pujol i Joan Cabanilles, referenciades en l'epígraf segon d'aquest estudi.

101. CLERCX-LEJEUNE, S. *Le Baroque et la Musique: un essai d'esthétique musicale*. Brussel·les, 1948.

102. Cf. BONASTRE, F. «Bukofzer, Clercx-Lejeune, Querol: a la recerca del concepte de barroc musical europeu», a *Estudios sobre el barroco musical hispánico* (En torno a la figura del Dr. Miquel Querol). Barcelona, 2005, p. 11-18.

103. *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, 1954, vol. I, p. 204-205.

[...] El mejor camino para conocer el barroco musical es la observación de las obras de los grandes compositores comprendidos en los períodos mencionados en el principio de este artículo, y de su observación se desprenden, entre otras, las características de la polifonía ya expuestas e igualmente aplicables a los géneros instrumentales<sup>104</sup>.

El 1957 fou cridat per la Universitat de Liège a formar part del col·loqui internacional sobre el tema *Le Baroque Musical*<sup>105</sup>, organitzat per Susanne Clercx-Lejeune, i amb l'assistència d'una dotzena de destacades personalitats de la musicologia d'arreu del món: Paul Collaer, Pierre Froidebise, M. Santiago Kastner, M<sup>me</sup> Denise Launay, M<sup>me</sup> Elisabeth Lebeau, Günther Massenkeil, Jeremy Noble, Miquel Querol, Denis Stevens, Fl. Van der Mueren, Robert Wangermée i Robert Erich Wolf. Hi foren convidats, també, Jean Lejeune, R. Lenaerts, Claude Flagel, M. Paquot i José Quitin.

Susanne Clercx centrà l'abast real del tema del col·loqui, orientat a l'anàlisi del barroc musical, proposat des de l'òptica interna de les fonts i de la metodologia estrictament musical del seu plantejament:

[...] En vérité, au lieu de puiser à des theories élaborées à propos d'autres disciplines (arts plastiques, littérature), c'est la musique elle-même qu'il conviendrait d'interroger. C'est ce que j'ai essayé de faire dans mon petit livre; c'est ce qu'a fait notre regretté collègue Manfred Bukofzer<sup>106</sup> dans son admirable ouvrage sur la musique de l'époque. C'est, je le pense, ce que nous devons faire a nouveau au cours de ces colloques<sup>107</sup>.

Plantejament al qual Querol se sumà explícitament:

Il est toujours dangereux d'appliquer des termes convenables à d'autres disciplines et dont on ne peut savoir *a priori*, s'ils conviennent à l'objet précis de la recherche. Avant de décider si tel style ou tel terme définit bien la musique du XVII<sup>e</sup> siècle, il faut examiner cette musique elle-même: c'est à dire, les partitions musicales<sup>108</sup>.

La seva ponència, celebrada el segon dia del col·loqui —10 de setembre— tractava sobre el tema *Polyphonie religieuse en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*. El plantejament real, emperò, anava molt més enllà de l'enunciat, perquè en realitat era una estratègia conceptual i crítica per plantejar i refermar l'existència d'un barroc musical hispànic, amb un llenguatge propi, i a la vegada, concernent amb els principis fonamentals de la seva creació i recepció europea. Susanne Clercx així ho entengué, en felicitar Miquel Querol per la seva ponència:

104. *Ibid.*, p. 205, col. a.

105. *Le «Baroque» Musical*. Colloque International tenu à l'Université de Liège du 9 au 14 septembre 1957.

106. Manfred Bukofzer havia mort el 7 de desembre de 1955.

107. *Ibid.*, p. 25.

108. *Ibid.*, p. 31.

Moi aussi, je voudrais m'associer aux félicitations qui ont été adressées à M. Querol pour sa communication extrêmement riche et documentée sur un nombre important d'œuvres polyphoniques espagnoles. Elle nous éclaire deux points essentiels de nos préoccupations: le cadre géographique et les sources du baroque musical<sup>109</sup>.

I comenta, a l'entorn de la pregunta que ella mateixa es qüestionava, sobre l'existència d'un barroc musical espanyol:

[...] Quand M. Querol nous explique les caractères de cette musique, qu'il s'agisse de messes, de motets ou de villancicos, il insiste toujours sur le jeu d'intentions contradictoires, la recherche du jeu de masses, le souci de contraste, du clair-obscur, toutes ces techniques qui donnent à cette musique un caractère incontestablement mouvementé et très riche d'effets. Je crois que c'est bien l'une de les caractéristiques de ce que nous nommons le style baroque<sup>110</sup>.

En l'apartat de les resolucions del col·loqui, Susanne Clercx declara el seu convenciment sobre l'existència d'un barroc musical hispànic; els seus mots esdevenen l'escenificació internacional de la seva realitat estètica i històrica:

La communication de M. Querol nous a éclairés sur le caractère vraiment baroque de l'art espagnol, baroque au sens esthétique du terme avec tous les caractères qui viennent d'être rappelés<sup>111</sup>.

\* \* \*

L'assídua presència de Miquel Querol en els congressos internacionals dedicats a aquesta disciplina esdevingué sempre un esperó, i les seves aportacions de nous elements i criteris s'articulaven amb un nexce conceptual de volguda equidistància entre la plàcida i antiga saviesa i un punt de dialèctica provocadora. Tot plegat contribuïa a refermar els pressupòsits estètics i conceptuals del barroc musical hispànic. La seva capacitat de treball i l'hàbit d'estudi foren l'origen d'una gran quantitat de publicacions sobre la matèria

Destaquem, entre la seva nombrosa producció referida al Barroc, les edicions i estudis següents: *Villancicos y romances de los siglos XV, XVI y XVII*, col. Música Hispana, CSIC, 1964; *La música en las obras de Cervantes (Transcripciones musicales relacionadas con los textos cervantinos)*. Madrid: UME, 1971; *Antonio Rodríguez de Hita: Ocho obras para dos oboes y fagot*, col. Música Hispana, CSIC, 1973; *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona: CSIC, 1975; *Manuel Machado, romances e canções* (s. XVI-XVII). Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1975, *Estevo do Brito, Opera omnia*, 2 vol. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1972-1977; *Tonos Humanos*, Madrid: Ed. Alpuerto, 1977; *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona: CSIC; MME, 1979; *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona: Institut del Teatre, 1981; *Cancionero musical de Lope de Vega*, 3 vol. Madrid: CSIC, 1986-1991.

109. *Ibid.*, p.103.

110. *Ibid.*, *Id.*

111. *Ibid.*, p. 268.



D'entre la llarga cinquantena d'articles de recerca publicats en revistes nacionals —especialment, l'*Anuario Musical*, òrgan de l'Institut Español de Musicología del CSIC, que dirigí des de 1970 fins a 1982— i internacionals, destaquem-ne els més importants referits al barroc hispànic: «El romance polifónico en el siglo XVII», *AM*<sup>112</sup> X, 1955, 111-120; «Le carnaval à Barcelona au début du XVII<sup>e</sup> siècle», París: CNRS, 1955; «El cancionero musical de Olot», *AM* XVIII, 1963, 57-65; «La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI. Tradición oral de la *Follie d'Espagne*», *AM*, XXI, 1966, 51-86; «La producción musical de Mateo Romero (1575-1647)», *Rennaissance Muziek, Donum Natalicium René B. Lenaerts*, Lovaina, 1969; «Die Musikwissenschaft in Spanien», *Österreichische Musikzeitschrift*, Viena, 1972; «Los orígenes del barroco musical español», *Anuario del Conservatorio de Música de Valencia*, 1972; «Juan Cabanilles y la polifonía religiosa española de su tiempo», Simposio *Internacional Tiento a Cabanilles*, Valencia, Palau de la Música i Congressos, 1995, 97-108.

Però el veritable cànon que defineix la vertebració del pensament querolià envers la música del barroc hispànic el constitueixen les sis monografies que, en el transcurs dels anys 1970-1988, anà publicant quan hi havia l'ocasió. L'ordre de publicació no correspon al de la cronologia conceptual, que formava part del seu pensament —i de la seva obra— des de gairebé quaranta anys enllà; per tant, segueixo l'ordre metodològic i expositiu, i no pas el cronològic material. Tots ells foren publicats per l'Institut Español de Musicología del CSIC: Volum I: *Cancioneros españoles del siglo XVII*, 1970; II, *Polifonía policoral litúrgica*, 1982; III, *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, 1982; IV, *Cantatas a solo y dúo del siglo XVII*; V, *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos*, 1975, i *Teatro musical de Calderón*, 1981. En conjunt, representen un testimoni extraordinari de treball, dut a terme amb regularitat, pregonesa i eficàcia, fruit d'un home també extraordinari, que sabé viure, comunicar i donar amb la generositat dels elegits.

112. Sigles de la revista *Anuario Musical*, de l'IEM del CSIC, Barcelona.